



ZACARIAS: DE PIROTÉCNICO A MORTO-VIVO – UMA ANÁLISE



ZACARIAS: FROM PYROTECHNIC TO LIVING DEAD – AN ANALYSIS

BEATRIZ NOGUEIRA

THIAGO MIO SALLA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 29/05/2021 ● APROVADO EM 21/06/2021

Abstract

This article presents a proposal for an intrinsic analysis of the short story *The pyrotechnic Zacarias*, one of the most emblematic texts in the work of the writer Murilo Rubião. For this, right from the beginning, we try to understand the plot of the narrative, a movement that presupposes traversing its surface and between its lines, with emphasis on the examination of elements that configure its different layers of significance, in order to outline the construction of the meanings of the short story and some of the possible interpretations it admits. Then, the presence of particularities of the fantastic genre in the text is analyzed, based on the postulates made by the theorist Tzvetan Todorov, seeking to expose how this fictional framework opens up for the realization of social criticisms. The categories of language, narrative focus, space and time also gain prominence and contribute to nuance the exegesis of the story, which seeks to combine all these instances. For this, we rely on names like Ligia Chiappinni Moraes Leite, Norman Friedman, Osman Lins, Antônio Dimas and Benedito Nunes.

Resumo

Neste artigo, apresenta-se uma proposta de análise intrínseca do conto *O pirotécnico Zacarias*, um dos textos mais emblemáticos da obra do escritor Murilo Rubião. Para isso, logo de início, procura-se compreender o

enredo da narrativa, movimento que pressupõe percorrer sua superfície e suas entrelinhas, com ênfase para o exame de elementos que configuram suas diferentes camadas de significação, de modo a delinear a construção dos sentidos do conto e algumas das possíveis interpretações por ele admitidas. Em seguida, analisa-se a presença de particularidades do gênero fantástico no escrito, a partir dos postulados feitos pelo teórico Tzvetan Todorov, com vistas a expor de que maneira tal enquadramento ficcional abre-se para a realização de críticas sociais. As categorias de linguagem, foco narrativo, espaço e tempo também ganham relevo e contribuem para matizar a exegese do conto, que procura conjugar todas essas instâncias. Amparamo-nos, para tanto, em nomes como Ligia Chiappinni Moraes Leite, Norman Friedman, Osman Lins, Antônio Dimas e Benedito Nunes.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Murilo Rubião. The pyrotechnic Zacarias. Intrinsic analysis. Fantastic genre.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião. O pirotécnico Zacarias. Análise intrínseca. Gênero fantástico.

Texto integral

1. DAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Murilo Rubião, primeiro contista moderno do gênero fantástico nas letras brasileiras, iniciou sua carreira literária publicando suas produções em periódicos mineiros no início dos anos 1940. A facilidade em estampar seus escritos deveu-se principalmente ao trabalho como jornalista, iniciado em 1939, na **Folha de Minas**, e à condição de funcionário público. A maior parte de seus textos apareceu pela primeira vez em jornais e revistas durante o período da Segunda Guerra Mundial e durante o pós-guerra. No entanto, a partir dos anos 1950, a frequência de publicação de seus contos em veículos da imprensa diminuiu consideravelmente. Foi somente em 1947 que surgiu a primeira coletânea de escritos do autor: **O ex-mágico**. Com apenas sete livros publicados em vida, todos compilações de contos seus, Rubião conta com uma obra pequena: sabe-se que produziu ao menos 52 contos no total, sendo que mais de vinte deles continuam inéditos em livro, ou seja, ainda não foram coligidos e transformados numa coletânea em suporte livresco.

Publicado originalmente em 1943 na revista **O Cruzeiro**, o conto *O pirotécnico Zacarias*, um dos textos mais emblemáticos e representativos da obra desse autor, foi estampado outras três vezes em livros de contos lançados pelo escritor: em 1947, na primeira obra de Rubião, **O ex-mágico e outros contos**; em 1965, no livro **Os dragões e outros contos**; e em 1974, no volume que levou o nome do referido conto, **O pirotécnico Zacarias**, o qual elevou o escritor ao patamar de *best-seller* nacional.

Assim como praticamente todos os textos de Murilo Rubião, *O pirotécnico Zacarias* atravessou diversas transformações ao longo dos anos e dos livros pelos quais passou, em razão da obsessão do autor, meticuloso e sistemático, pela reescritura de seus textos, sempre em busca da palavra exata.

2. DO ENREDO

O pirotécnico Zacarias narra, em primeira pessoa, o episódio da morte de Zacarias, um artista pirotécnico que morre atropelado e, apesar disso, continua a fazer tudo o que fazia antes do acidente. É, inclusive, capaz de contar como se deu a própria morte: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.” (RUBIÃO, 1974, p. 14).

Muito embora a morte seja parte derradeira da vida, constituindo o marco final de um ciclo que se inicia com o nascimento, o narrador não afirma que está morto e que, ao mesmo tempo, está vivo; de início, ele diz que morreu, sim, mas que também *não está morto*. Semanticamente há, então, um desnível, um paradoxo entre o estatuto de morto e o de não vivo. Para Zacarias, o episódio de sua morte o transformou num ser cuja aparência mórbida assusta quem o vê passar, mas só. Todas as atividades e faculdades mentais normalmente atribuídas às pessoas vivas continuam fazendo parte de sua existência, que está agora numa espécie de limbo, já que os amigos não o aceitam, vivo ou morto. Mas uma coisa realmente mudou: o artista pirotécnico agora enxerga, por meio de seus olhos defuntos, as paisagens que se descortinam à sua frente com um colorido antes inexistente: “Por muito tempo se prolongou em mim o desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente.” (RUBIÃO, 1974, p. 19). A própria bebida alcóolica, que antes da morte não causava grandes efeitos no personagem, agora o deixa transtornado, justamente porque salienta seus novos sentidos, sua nova percepção das coisas:

A bebida, que antes da minha morte pouco me afetava, teve sobre o meu corpo defunto uma ação surpreendente. Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. (RUBIÃO, 1974, p. 18)

É graças à conjugação entre vida e morte que Zacarias consegue desnudar um outro mundo inserido no mesmo mundo no qual ainda se encontrava.

Ao final do conto, o que se vê é um Zacarias capaz de admitir que a morte penetrara o seu corpo, o corpo de um homem frustrado, solitário e ansioso, que gostaria de ver elucidado o mistério que cerca o próprio falecimento – resquício de sua vida antiga, em que a lógica e a razão eram supervalorizadas, em detrimento do espiritual e do metafísico – e que se mostra preocupado com os acontecimentos que o destino reservará a um morto, quando os próprios vivos “respiram uma vida agonizante” (RUBIÃO, 1974, p. 19).

Zacarias chega à conclusão, não sem muita angústia, de que, agora que está morto, a sua capacidade de amar e de discernir as coisas é bem maior do que a dos seres a sua volta. E finaliza o conto com um parágrafo cheio de lirismo e de significado, em que a percepção que faz de sua nova existência também se modifica:

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra, para exclusiva ternura dos meus olhos. (RUBIÃO, 1974, p. 19)

Em sentido denotativo, a forte presença de cores ao longo do conto é justificada pela única característica que define o protagonista e que, mais do que isso, dá nome ao texto: a pirotecnia. Ao começar a relatar o momento do acidente que lhe custara a vida, o narrador descreve o que é possível depreender como sendo o instante em que fogos de artifício rompem no céu:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Um sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou. (RUBIÃO, 1974, p. 14)

É importante frisar que a recorrência do branco tem grande significado para o protagonista, quase como uma obsessão: mais adiante, ao descrever a noite, ele diz: “A noite estava escura. Melhor, negra. Os filamentos brancos não tardariam a cobrir o céu.” (RUBIÃO, 1974, p. 15), em referência ao próximo estágio, por assim dizer, por que passariam os fogos de artifício anteriormente descritos. E mais abaixo: “O automóvel não buzinou de longe. E nem quando já se encontrava perto de mim enxerguei os seus faróis. Simplesmente porque não seria naquela noite que o branco desceria até a terra.” (RUBIÃO, 1974, p. 15), também em evidente alusão à última forma que sua arte pirotécnica deveria tomar e que foi interrompida pelo atropelamento.

Já em instância conotativa, as cores podem simbolizar uma vida mais plena, uma maneira mais completa de se viver, processo que se completaria com a presença do branco, junção de todas as cores. É como se artista e arte formassem um todo uno, como se fossem uma coisa só: a interrupção da vida do pirotécnico interrompe, também, a pirotecnia, contradizendo o senso comum de que, enquanto o artista se vai, sua arte vive e perdura. E, enquanto artista pirotécnico, o que a morte lhe traz não é a ausência de vida, mas uma nova existência permutada, transmudada em cores, afinal, Zacarias e seus fogos de artifício são um só: “Sem cor jamais quis viver.” (RUBIÃO, 1974, p. 15). Assim, quando, nas últimas linhas do conto, o narrador diz que “o branco já se aproxima da terra” (RUBIÃO, 1974, p. 19) depreende-se que está chegando o momento em que a sua vida, agora literalmente sob a perspectiva das cores, dos fogos de artifício, atingirá o último estágio: o branco, ou seja, a transcendência da vida (ou, melhor dizendo, da morte), a plenitude existencial.

O próprio delírio que o narrador descreve ter ao ser atropelado é uma mistura de alucinações e de memórias que aparentam reportar à infância, à uma sala

de aula, em que a presença de elementos que remetem aos fogos de artifício é novamente reforçada, de modo que não se descarta a possibilidade de se tratar de uma aula de pirotecnia: “Alcansei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.” (RUBIÃO, 1974, p. 14) e “A professora magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes.” (RUBIÃO, 1974, p. 15).

Após a revelação da causa de sua morte, o narrador-protagonista passa a relatar as discussões que se seguiram entre os rapazes que o atropelaram a respeito do destino que deveria ser dado ao seu cadáver, que se encontrava em consciência plena de tudo o que acontecia ao seu redor. A parte mais irônica – ironia cortante, disfarçada de simplicidade – e, de certo modo, cômica de todo o acontecimento narrado é quando Zacarias, inconformado com a decisão de lhe jogarem no precipício, desfecho que poderia esconder o seu corpo em meio aos pedregulhos e à vegetação, de modo que seu nome e seu destino não figurariam nas manchetes dos jornais, intervém no debate e diz que também gostaria de ser ouvido. Aqui fica evidente a vaidade da personagem – mais um resquício da vida antiga e banal –, que não aceita um fim silencioso e que tem medo de ser esquecido; já que ele está morto, deseja ao menos que seu falecimento seja divulgado e sentido pelos amigos, como exigem os protocolos sociais.

É nesse ponto que a rotinização do elemento fantástico se efetiva: o próprio narrador em nenhum momento hesita ou se espanta diante da morte que não lhe arrancara a existência; ele não se questiona e, apesar de se frustrar com a nova condição, com a rejeição de seus amigos e companheiros – esses definitivamente hesitando diante do sobrenatural, de acordo com o protagonista –, ele simplesmente aceita e acata a situação como se estivesse diante de um obstáculo como outro qualquer. E, com exceção de Jorginho, um dos rapazes que estavam no carro que atropelara Zacarias, os demais camaradas também não demonstram qualquer tipo de hesitação, para além de uma simples admiração, ao verem um morto falar: “Jorginho empalideceu, soltou um grito surdo, tombando desmaiado, enquanto os seus amigos, algo admirados por verem um cadáver falar, se dispunham a ouvir-me.” (RUBIÃO, 1974, p. 17). Mesmo as moças, que vinham junto com os rapazes no carro, não fizeram qualquer tipo de objeção quando ficou decidido que deixariam Jorginho, desmaiado, na estrada e levariam Zacarias no lugar dele, de modo a terminarem o passeio daquela noite.

3. DO ELEMENTO FANTÁSTICO

Logo nas primeiras linhas do conto fica evidente que o texto se encontra no terreno do sobrenatural, muito embora uma primeira leitura rápida possa confundir o leitor quanto ao que está sendo dito. O narrador inicia seu relato levantando uma questão que, segundo ele, sempre aparece nas conversas de amigos seus: “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?”, e logo em seguida continua:

Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado. [...] A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. (RUBIÃO, 1974, p. 13-14)

Assim, o leitor implícito, a função de leitor, pode ler essas primeiras linhas com certo receio, certa hesitação em aceitar o narrador-protagonista como o próprio morto e, mais do que isso, como um defunto que continuou a existir. Aí reside o acontecimento estranho, sobrenatural, fundamental para a existência do fantástico. E, de acordo com Todorov, a hesitação é a primeira condição do gênero fantástico, devendo estar representada no interior da obra, por meio da identificação do leitor com a personagem: “O fantástico se fundamenta essencialmente na hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho.” (TODOROV, 2014, p. 166). No caso de *O pirotécnico Zacarias*, a hesitação acontece apenas por parte do leitor; o próprio narrador não aparenta o menor sinal de espanto diante do acontecimento. Desse modo, a identificação do leitor com o protagonista não acontece de imediato, mas é construída ao longo da narrativa e atinge o seu ápice nos últimos parágrafos, quando o narrador passa a adquirir uma nova perspectiva a respeito de sua condição e de sua existência.

Todorov descreve, ainda, o fantástico como sendo um limbo, uma fronteira entre dois gêneros vizinhos: o estranho, em que os acontecimentos acabam por ser explicados de acordo com as leis naturais, e o maravilhoso, em que se admitem novas leis para explicar os acontecimentos sobrenaturais, os quais não causam qualquer reação nas personagens e no leitor implícito (TODOROV, 2014, p. 48). No fantástico, os acontecimentos não recebem qualquer tipo de explicação.

Seria possível afirmar, então, que, grosso modo, dentre as categorias de gênero descritas por Todorov (estranho, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso), a que melhor se encaixa no conto ora analisado é a de fantástico-maravilhoso, uma vez que há hesitação no início do texto, pelo menos por parte do leitor, e, ao final, o acontecimento sobrenatural é simplesmente aceito, tanto pelo protagonista quanto pelos autores de sua morte. No entanto, essa classificação é demasiado simplória. Primeiro porque a distinção entre o fantástico e o fantástico-maravilhoso não se dá de forma clara e precisa, uma vez que em ambos os casos há uma aceitação dos acontecimentos: no fantástico porque não há explicação alguma e no maravilhoso porque o sobrenatural é aceito como tal. Segundo porque um conto como este não deveria ser limitado a um gênero único: ele transpassa muitas barreiras e pode ser entendido de maneiras diversas. Assim, as definições do gênero como as descritas por Todorov acabam por restringir possíveis interpretações admitidas pelo texto muriliano.

Por meio de um olhar mais amplo, em que se considere, por posição e oposição, o conjunto da obra de Murilo Rubião, é possível afirmar que o conto *O pirotécnico Zacarias*, além de admitir interpretações alegóricas, pode ser entendido como uma crítica social – abordagem encontrada em toda a obra do autor – ao absurdo da condição humana, principalmente num momento de guerra mundial, lembrando-se de que a primeira versão do texto é de 1943. O dado sobrenatural aparece, pois, como artifício ficcional para chamar a atenção para os conflitos e dramas da existência humana: “O fantástico deixa assim de ser um fim em si mesmo, deslocando o eixo da hesitação do leitor diante do fenômeno sobrenatural, para fazer daquilo que convencionalmente chamamos ‘realidade’ o centro da crítica ou atenção literária.” (SCHWARTZ *in*: RUBIÃO, 2006, p. 8). O fantástico pode ser entendido, então, como metáfora do real ou como o real mimeticamente transfigurado.

Não se pode dizer que a questão da Guerra seja diretamente trabalhada nesse conto, mas, considerando-se o tema da desrazão da condição humana, retratados por meio de elementos fantásticos no conjunto da obra de Rubião, é possível depreender uma preocupação com a vivificação da morte e com a impossibilidade de alheamento diante dela, o que pode ser entendido como um retrato do conflito mundial então em curso.

Para além disso, existe ainda a possibilidade de interpretar a morte que não suprime a existência, mas, em vez disso, traz à tona uma nova possibilidade de transcendência, uma segunda chance, como uma crítica à banalidade da vida, aos seres humanos que passam toda sua jornada terrena sem de fato viver, apenas existindo, entediados diante das dificuldades e obstáculos a que são postos à prova o tempo todo. Essa interpretação se sustenta pela diferenciação que o narrador faz entre as categorias de “gente” e de “homem”, como se a primeira constituísse apenas uma massa humana, e a segunda se referisse ao ser consciente: “Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens.” (RUBIÃO, 1974, p. 15-16). É como se a única forma de alcançar a humanidade fosse deixando de ser essa massa humana, eliminando essa existência ordinária e presa aos limites da razão. Após sua morte, Zacarias é, então, elevado ao estatuto de homem, deixando de ser apenas gente, pois é a partir desse episódio que, paradoxalmente, ele começa a desenvolver consciência de sua vida, começa a viver melhor do que os outros, fenômeno que se concretizará quando o branco finalmente descer à terra. A morte seria, então, não um fato corriqueiro e natural à vida, mas um fenômeno abrangente, a transformação de uma vida caótica. Afinal de contas, seria a morte, tal como é entendida, capaz de apagar, de finalizar uma vida em que não se vive?

Murilo Rubião não tem a intenção de surpreender, assustar, aterrorizar ou mesmo de incitar a curiosidade no leitor, mas sim a de despertar um estranhamento que vai se rotinizando. Aqui, o elemento mais surpreendente é precisamente a ausência de surpresa tal como se espera de um texto fantástico. Assim, o estranho ou o maravilhoso, da maneira como foram descritos por Todorov, perdem espaço nesse conto. A finalidade maior é criticar, gerar reflexões e questionamentos, denunciar. Para tanto, o autor faz uso justamente do tédio, da indiferença e da banalização, objetivando chamar a atenção de seu leitor para uma realidade doentia. Desse modo, a construção do papel de leitor desse texto não pressupõe necessariamente um leitor que hesite diante de elementos fantásticos, mas,

sobretudo, que tenha consciência crítica para poder desvendar as discussões que permeiam as entrelinhas de *O pirotécnico Zacarias*.

Ademais, o próprio Murilo Rubião reforça o argumento de que em sua obra o fantástico é utilizado como artifício ficcional:

Eu não faço realismo fantástico no sentido dos autores latino-americanos. A minha literatura é bem diferente. Ela poderia estar ligada à mitologia grega, por exemplo [...]. A literatura fantástica é muito mais normal do que a vida. Essa irrealidade da vida é um dado muito concreto. De vez em quando a gente fica espantado com as coisas do cotidiano. Acontecem coisas estranhíssimas. Basta abrir um jornal e conferir. (RUBIÃO *in*: SEBASTIÃO, 1988)

A esse respeito, Todorov, ao final de sua **Introdução à literatura fantástica**, afirma que a literatura fantástica do século XX, tomando como exemplo a novela **A metamorfose**, de Kafka, abandona o que havia sido designado como condição da literatura fantástica do século XIX: a hesitação representada no interior do texto; mesmo que certa hesitação persista no leitor, ela nunca atinge a personagem:

Se abordarmos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, **A metamorfose** parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural. [...] Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da *adaptação*, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2014, p. 179)

E tanto em *O pirotécnico Zacarias* como em **A metamorfose** a identificação do leitor com o protagonista é dificultada, pois:

Se anteriormente o herói com que se identifica o leitor era um ser perfeitamente normal (a fim de que a identificação seja fácil e possamos com ele nos surpreender diante da estranheza dos acontecimentos), aqui, é a própria personagem principal que se torna fantástica. (TODOROV, 2014, p. 182)

Para Mário de Andrade, Rubião possuía o mesmo dom de Kafka: “o dom forte de impor um caso irreal” (MORAES, 1995, p. 32) como se fosse real.

4. DA LINGUAGEM

Com uma linguagem concisa, simples e direta, despida de ornamentos rebuscados e sem fazer alarde de si mesma, *O pirotécnico Zacarias* ostenta uma narrativa capaz de aliar o lirismo da poesia à inverossimilhança do tema abordado. Ao longo das três vezes em que o conto foi reescrito pelo autor, ganhou melhorias quanto à linguagem e à sintaxe: diversas frases foram reescritas, parágrafos inteiros foram suprimidos, algumas palavras foram substituídas por sinônimos que abarcam melhor, em termos semânticos e pragmáticos, a intenção do narrador. Todo esse processo conferiu ao texto um certo amadurecimento no que diz respeito ao estilo e à linguagem escolhidos, de modo a conferir-lhe unidade substancial, um caráter peculiar, que permite ao conto produzir todos os efeitos de banalização do fantástico e de crítica social que o definem tal como ele é.

Uma das coisas que eu queria atingir era exatamente a clareza porque sabendo que os meus contos eram difíceis, não queria perturbar o leitor com a linguagem [...]. Assim, procuro fazer com que o leitor atente apenas para o simbolismo da minha história. As palavras devem ser as mais transparentes possíveis para que o leitor não sinta a sua presença. Elas devem ser instrumento da minha história, porque o fantástico exige isso. (RUBIÃO *in*: NUNES, 1996, p. 42)

Assim, a linguagem do conto foi ganhando sobriedade e, ao mesmo tempo, enchendo-se de rigor e assertividade, chegando a ser até mesmo impiedosa em alguns momentos. A linguagem, seca, vai direto ao ponto sem, no entanto, perder sua poesia particular: “Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.” (RUBIÃO, 1974, p. 14); “Caminhava pela estrada. Estrada do Acaba Mundo: algumas curvas, silêncio, mais sombras do que silêncio.” (RUBIÃO, 1974, p. 15). Essa característica da escrita do autor confere ao conto um ritmo também sóbrio, lento e muito calmo; apesar da assertividade e da secura, a voz narrativa se mostra um tanto cansada, entediada.

Rubião é capaz de dizer muito em poucas linhas, de detalhar os acontecimentos insólitos sem quase nada dizer. Há muito nas entrelinhas, propositalmente deixadas à complementação do leitor: “[...] no conto você deve usar o mínimo de palavras, para que o próprio leitor descubra e amplie o conteúdo do conto.” (RUBIÃO, 1974, p. 4). E, para o pouco que diz, escolhe escrupulosamente os vocábulos. Isso tudo fica bastante claro ao se comparar a primeira versão do conto, publicada em 1943, e a última, lançada em 1974.

O traço mais relevante da narrativa muriliana é o contraste entre a particular coerência do discurso narrativo, minucioso e imperturbável, e a particular incoerência da matéria narrada, isto é, dos acontecimentos extraordinários que constituem a trama esquemática de cada história. (NUNES, 1975, p. 91)

O próprio elemento sobrenatural nasce da linguagem: é concebido por ela e apenas nela existe, pois a literatura é, em si, fantasia. Torna-se, então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica (TODOROV, 2014, p. 90).

Assim se explica a impressão ambígua que deixa a literatura fantástica: de um lado, ela representa a quinta-essência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, característico de toda literatura, é seu centro explícito. Por outro lado, entretanto, não é senão uma propedêutica à literatura: combatendo a metafísica da linguagem cotidiana, ela lhe dá vida; ela deve partir da linguagem, mesmo que seja para recusá-la. (TODOROV, 2014, p. 176)

A construção sintática, por sua vez, não descreve uma linha ascendente, que leva a um ponto culminante do fantástico – o qual seria, nesse caso, o conto como um todo, por si só –, pois aqui não há uma brusca irrupção do elemento insólito: os primeiros parágrafos já levam o leitor diretamente a esse fenômeno, de modo que a sintaxe em nada perde por sua trivialidade e objetividade, pela falta de gradações.

5. DO FOCO NARRATIVO

Arelado ao estilo de linguagem que se verifica ao longo do conto está o foco narrativo que, nesse caso, trata-se de um narrador-protagonista. O próprio Zacarias é o narrador do trágico acontecimento que resultara em sua morte e, por isso mesmo, a linguagem do conto é a linguagem dessa personagem. O modo como os fatos são apresentados ao leitor diz muito não apenas sobre os fatos em si, sobre a técnica narrativa e sobre os efeitos pretendidos, mas também revela sobremaneira diferentes facetas do protagonista. Sendo assim, depreende-se, a partir do foco narrativo e da linguagem, que Zacarias, além de ser um artista pirotécnico, é também um homem sóbrio, seco, assertivo e, até mesmo, um tanto indiferente e apático em determinados momentos, em contraste com outros em que se mostra emotivo e sensível. E são justamente esses instantes que aparecem carregados de lirismo. Um exemplo de indiferença e banalização diante da gravidade do acontecimento pode ser encontrado em: “A ideia inicial, logo rejeitada, consistia em me transportar para a cidade, onde me deixariam no necrotério.” (RUBIÃO, 1974, p. 16). A emoção surge ao narrador quando o conto começa a caminhar para o seu fim: “E a minha angústia

crece ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados.” (RUBIÃO, 1974, p. 19).

De acordo com a tipologia de Norman Friedman, nesse tipo de narrativa não há onisciência, o narrador, enquanto personagem central, não tem acesso aos processos mentais das demais personagens, narra de um centro fixo e “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). O leitor toma conhecimento dos fatos na medida em que o faz o próprio narrador, mesmo que esses fatos tenham ocorrido no passado e estejam sendo recontados, pois a ausência de onisciência não permite a revelação prévia dos acontecimentos. Segundo o estudo da relação narrador-personagem de Jean Pouillon, citado por Ligia Chiappini Moraes Leite, a categoria que melhor se encaixa no caso aqui analisado é a “Visão Com”, segundo a qual “o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos” (LEITE, 1985, p. 20).

Mais especificamente, no caso de *O pirotécnico Zacarias*, o que se observa é a presença de um narrador-protagonista que se limita a narrar um acontecimento, sem muitas delongas ou intervenções. Embora pertença ao estatuto de morto, Zacarias não adquire onisciência, não se coloca num patamar de divindade, com acesso incondicional a tudo o que acontece e aos estados mentais de todas as outras personagens, como é o caso do narrador machadiano, Brás Cubas, o qual, inclusive, denomina a si mesmo “defunto-autor” (ASSIS, 2008, p. 41). Isso acontece justamente por conta da condição de morto-vivo que o narrador do conto assume, o qual, apesar de morto, continua existindo na Terra, em carne e osso – e não como uma alma penada, como sugerem alguns de seus amigos no início do texto –, e exercendo suas faculdades mentais como antes; enquanto o narrador do romance morre de fato e passa a narrar a estória de sua vida diretamente do além, o que lhe confere o dom da onisciência.

Detendo-se aos fatos em si, o narrador descreve a ambientação, os acontecimentos e as suas percepções, sempre a partir de seu próprio ponto de vista, de maneira muito direta. Tudo o que está presente no conto é de vital importância para seu entendimento e interpretação; não há aparentes sobras e trivialidades. Sendo assim, o narrador muito mais mostra do que narra, na concepção de Percy Lubbock (LUBBOK, 1976), para quem a arte da narrativa difere da arte da ficção, já que na primeira a interferência do narrador é muito mais intensa e, na segunda, há a presença de certas estratégias para a omissão da voz narrativa.

Como se trata de uma narrativa em primeira pessoa, é importante ressaltar que Zacarias narrador e Zacarias personagem são vozes diferentes¹, embora constituam, grosso modo, a mesma pessoa, são separados pela lacuna que há entre

¹ Convém ainda destacar que, mesmo quando se considera apenas o âmbito da personagem, de modo análogo, avulta também uma duplicidade, pois o autor oscila entre o uso dos pronomes “eu” e “ele”. Para tanto, vale-se de *debregens* e *embregens* – termos emprestados da Pragmática que designam, respectivamente, a operação por meio da qual se projetam no enunciado as categorias de pessoa, espaço e tempo e a neutralização destas por meio da denegação do enunciado e retorno à enunciação (FIORIN, 2008, p. 48) –, de modo a conferir a Zacarias um duplo estatuto, componente fantástico principal do texto: o de morto (o “ele” expresso no enunciado, que não mais existe) e o de vivo (constituindo o “eu”, na enunciação, que subjaz ao nome Zacarias).

o tempo do narrado e o tempo da narração. Uma evidência desse fato encontra-se no comentário que o narrador faz, entre parênteses, a respeito da afirmação de que longas caminhadas cansam tanto os vivos quanto os mortos: “Esse argumento não me ocorreu no momento.” (RUBIÃO, 1974, p. 16); aqui, ouve-se com clareza a voz do narrador, que, ao refletir sobre o passado do que lhe ocorrera, adquire nova visão dos fatos. Enquanto personagem, no momento dos acontecimentos, Zacarias não havia considerado o episódio da mesma maneira.

É importante destacar que, em determinado momento da narrativa, logo quando o narrador dá início à descrição dos fatos, há uma intercalação entre a narração dos acontecimentos e uma espécie de fluxo de consciência do protagonista, desencadeado pelo que parece ser uma alucinação em forma de *flashback*, causada pelo choque do atropelamento de Zacarias; esse fluxo se confunde com a realidade dos acontecimentos e com as reações que eles causam:

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Presente!

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa, irresistível. Tentei agarrar-me às árvores, cujas ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.

— “Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!”

(Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris.) (RUBIÃO, 1974, p. 14)

Leite diz que

o fluxo de consciência [...] é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um ‘desenrolar ininterrupto dos pensamentos’ das personagens ou do narrado”. (LEITE, 1985, p. 68)

É exatamente isso que se verifica nesse trecho do conto em relação ao restante da história. Não por acaso, a intercalação com a narração dos acontecimentos, que nesse caso fazem parte da alucinação, se dá justamente porque o narrador está contando e descrevendo fatos e sensações já terminados, exatamente na sequência em que ocorreram.

Do ponto de vista do gênero fantástico, Todorov afirma que o narrador-protagonista é preferível ao narrador em terceira pessoa onisciente, pois este, sendo unicamente narrador, não é passível de mentir e, portanto, não geraria no leitor nenhum tipo de dúvida, o que é exigido pelo fantástico. O narrador-protagonista, por outro lado, na qualidade de personagem, pode motivar um dilema para quem lê: acreditar ou não? Pois tudo o que é contado do ponto de vista do protagonista é ambíguo, afinal, o narrador não é onisciente. Além disso, diz o teórico, “a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos” (TODOROV, 2014, p. 92), de modo que, assim, há uma penetração muito maior no universo fantástico. Sendo assim, apesar das limitações que a tradicional definição de fantástico suscita ao conto, não é possível negar que o narrador-protagonista de *O pirotécnico Zacarias* configura mais um argumento em favor do fantástico no referido texto.

O narrador, uma das máscaras do autor implícito, ao ser enunciado ou através do próprio ato da enunciação, é transformado em ser ficcional. É essa relação do foco narrativo com o autor implícito que leva à “visão de mundo que transpira da obra, dos valores que ela veicula” (LEITE, 1985, p. 19).

6. DA AMBIENTAÇÃO E DO ESPAÇO

A ambientação e o espaço podem exercer papel fundamental na construção estrutural de uma narrativa e, portanto, nos efeitos de sentido que se pretende dar a ela; pode, inclusive, alcançar um estatuto prioritário de importância no texto, em que o próprio espaço é uma espécie de protagonista simbólico. É o caso de algumas obras em que dominam o estranho e o insólito, como no romance **O castelo**, de Franz Kafka (LINS *in*: LIMA, 1976, p. 65).

Na contramão da importância do espaço nos textos insólitos, o conto *O pirotécnico Zacarias* não fornece ao leitor uma determinação exata da ambientação em torno da narrativa, pois a parca descrição dos espaços é extremamente sutil e funcional; não há interrupção das ações para se que se detenha nos “dados da moldura” (DIMAS, 1985, p. 23) e não há ornamentação alguma em torno do ambiente. Cabe, pois, ao leitor depreender e ressignificar, a partir das imagens produzidas pela linguagem, o ambiente em que os acontecimentos narrados se passam. E essa interpretação, o que cada leitor imagina ao ler o texto, é completamente subjetiva e depende das experiências de mundo de cada um:

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa, irresistível. Tentei agarrar-me às árvores, cujas ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia. (RUBIÃO, 1974, p. 14)

Até então não se sabia da presença de árvores na estrada e tampouco havia sido dito que se tratava de uma estrada, mas o leitor é capaz de imaginar que sim, afinal, o acontecimento descrito foi um atropelamento.

Em nenhum momento o narrador deliberadamente descreve, por exemplo, o estado em que ficara o chão após o acidente, mas por meio de uma imagem é possível inferir a situação: “Discutiram em seguida outras soluções e, por fim, consideraram que me lançar ao precipício, um fundo precipício, que margeava a estrada, limpar o chão manchado de sangue e lavar cuidadosamente o carro, quando chegassem em casa, seria o alvitre mais adequado [...]” (RUBIÃO, 1974, p. 16-17). Do mesmo modo, não se descreve o precipício em si, pura e simplesmente, mas, de novo, a partir de uma imagem é possível depreender algumas informações a respeito dele: “Ficar jogado em um buraco, no meio de pedras e ervas, tornava-se para mim uma ideia insuportável. E ainda: o meu corpo poderia, ao rolar pelo barranco abaixo, ficar escondido entre a vegetação, terra e pedregulhos.” (RUBIÃO, 1974, p. 17). Desse modo, os signos verbais enfatizam uma dimensão simbólica e, portanto, são úteis ao contexto narrativo; tudo o que é dito é essencial para a narrativa, é intrínseco a ela (DIMAS, 1985, p. 33).

Algumas das poucas descrições podem ser encontradas em trechos como: “A noite estava escura. Melhor, negra. Os filamentos brancos não tardariam a cobrir o céu. Caminhava pela estrada. Estrada do Acaba Mundo: algumas curvas, silêncio, mais sombras do que silêncio.” (RUBIÃO, 1974, p. 15) e “Também o ambiente repousava na mesma calma” (RUBIÃO, 1974, p. 16). Ou seja, os motivos livres – reforços periféricos de uma narrativa que caracterizam uma ação, um ambiente ou uma personagem (TOMACHÉVSKI, 1976) – que qualificam o ambiente do conto são bastante limitados, mas, mais do que isso, não são soltos e gratuitos: satisfazem as necessidades da narrativa e são repletos de significado contextual.

Para além do atropelamento em si, ação que norteia o conto e que demanda maior atenção, o restante da narrativa centra-se em contar fatos que dependem muito mais de sentimentos, percepções e pensamentos do que de ações e, portanto, não exigem a apresentação de um espaço físico. Assim, o parêntese descritivo, aqui, contribui para a formação de um ritmo narrativo que não se precipita nem se retém, mas que simplesmente flui com o decorrer dos acontecimentos.

Intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que as enredam; pode ser também que se procure insinuar – mediante a rarefação e a imprecisão do espaço – que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer, carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significado circunstancial. (LINS *in*: LIMA, 1976, p. 65)

Conforme afirma Osman Lins (LINS *in*: LIMA, 1976, p. 70-71), a personagem mesma é também espaço e, no caso de *O pirotécnico Zacarias*, principalmente o protagonista, mas também as demais personagens, assumem função espacial no conto, uma vez que o ambiente somente existe em torno dos acontecimentos por elas vivenciados num momento específico e, mais do que isso, em torno de seus

sentimentos, percepções e pensamentos, de modo que não há grandes preocupações por parte do narrador em descrever o espaço físico, preferindo uma abordagem muito mais imagética da atmosfera. A ambientação não é, portanto, um pano de fundo estático e completamente alheio às personagens:

[...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS *in*: LIMA, 1976, p. 76)

Quanto à teorização do espaço na narrativa, Osman Lins (LINS *in*: LIMA, 1976, p. 79-85) identifica três tipos de ambientação: a franca, a reflexiva e a dissimulada. A primeira é acompanhada de intensas descrições e de exibicionismo técnico, com intromissões do narrador, que pode ser em terceira pessoa ou um narrador-protagonista. A ambientação reflexa se caracteriza pela percepção dos espaços por meio da perspectiva da personagem, evitando as pausas descritivas e a reiteração de informações já implícitas no texto por meio, justamente, da personagem; o narrador também pode aparecer em terceira pessoa ou ser um narrador-protagonista e a personagem é sempre passiva, com reações interiores. Os dois primeiros tipos de ambientação possuem caráter compacto ou contínuo, formando blocos de vários parágrafos. A ambientação dissimulada, por sua vez, exige personagem ativa, pois nela há um enlace entre espaço e ação, “os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS *in*: LIMA, 1976, p. 84); a narrativa em primeira pessoa é a que melhor contempla esse tipo de ambientação.

Levando-se em conta tais delimitações, observa-se que, no conto aqui analisado, prevalece a combinação da ambientação reflexa com a ambientação dissimulada, uma vez que no texto não se observam pausas descritivas nem repetições, e a personagem é quase sempre passiva, de modo que suas reações e emoções se restringem ao interior (reflexa), o que não impede, contudo, que haja momentos em que as ações do protagonista desnudem os espaços (dissimulada): “Precisava agir rápido e decidido: — Alto lá! Também quero ser ouvido. Jorginho empalideceu, soltou um grito surdo, tombando desmaiado, enquanto os seus amigos, algo admirados por verem um cadáver falar, se dispunham a ouvir-me.” (RUBIÃO, 1974, p. 17). De todo modo, como já dito anteriormente, a atmosfera introspectiva, em que prevalecem os sentimentos, percepções e pensamentos de Zacarias, é a verdadeira responsável por delinear a ambientação desse conto, ao mesmo tempo em que o próprio espaço também exerce função de caracterizar a personagem, refletindo seus estados de espírito.

7. DO PLANO TEMPORAL

O narrador de *O pirotécnico Zacarias* inicia o seu relato fazendo uso do tempo presente, o que indica uma atualidade corriqueira, atemporal e universal, como no trecho: “A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente.” (RUBIÃO, 1974, p. 14). O mesmo acontece ao fim do conto, após o término do relato dos acontecimentos já findos, no momento em que o tempo histórico coincide com o tempo do discurso:

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (RUBIÃO, 1974, p. 19)

Assim, o uso do tempo presente introduz maior proximidade entre o leitor e os fatos narrados, já que a percepção do presente “é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana” (NUNES, 2013, p. 19).

O miolo da narrativa, por sua vez, é todo contado no pretérito, seja o perfeito, o imperfeito ou o mais-que-perfeito, do modo indicativo ou do subjetivo, a depender do que está sendo dito e do efeito que se pretende conferir ao trecho (dúvida, frequência, repetição, prolongamento etc.), já que, na narrativa, o elemento causal está implícito à relação temporal.

De maneira geral, o discurso segue a mesma sequência cronológica dos acontecimentos históricos, de modo que as digressões, recuos, avanços e comentários aparecem de modo pontual, justamente porque a extensão do conto não permite e ele nem mesmo parece vislumbrar tal intenção. Aqui, a narrativa, estruturada em blocos de texto, ganha um encadeamento de ordem temporal, conforme a sucessão dos fatos que o discurso evoca, e se preocupa apenas com a concisão e a pertinência do que é narrado.

Primeiro há a descrição dos fogos de artifício eclodindo no céu, seguida da informação do atropelamento; depois o leitor acompanha o que acontece imediatamente após o acidente: uma espécie de delírio provocado pelo choque; em seguida há um retorno ao momento imediatamente anterior ao atropelamento, com uma breve descrição do ambiente, logo emendada à continuação do relato anterior; mais uma vez, o narrador retorna aos fogos de artifício e às suas cores, possivelmente relembrando o momento, procurando compreender o que lhe acontecera. A partir daí, a narração – das ações e das percepções – continua em sequência cronológica e é sutilmente interrompida por um comentário completamente pertinente à compreensão do que vem logo após:

Sempre tive confiança na minha faculdade de convencer os adversários, em meio às discussões. Não sei se pela força da lógica ou se por um dom natural, a verdade é que, em vida, eu vencia

qualquer disputa dependente de argumentação segura e irretorquível. A morte não extinguiu essa faculdade. E a ela os meus matadores fizeram justiça. (RUBIÃO, 1974, p. 18)

Entre um momento e outro, as elipses deixadas ao longo do texto, enquanto função estruturante, anulam o tempo do discurso ao passo que o da história prossegue, de modo que os brancos das entrelinhas possam ser preenchidos pelo leitor (NUNES, 2013).

Quando o narrador termina de narrar os acontecimentos da fatídica noite de sua morte, parte para o relato das consequências que seu falecimento causou ao longo do tempo para a sua existência não exterminada: seu sofrimento, sua angústia, seu medo. Agora, não se trata mais de relatar uma única noite, um fato isolado, mas todo um processo de meses. Aqui, o tempo imaginário longo não se encurta na brevidade do discurso, porque seu alongamento se combina com a lentidão dos acontecimentos (NUNES, 2013, p. 33).

Por fim, o último parágrafo do conto, de caráter até mesmo divinatório, evoca o tempo futuro, numa espécie de profecia, o que vai totalmente ao encontro da epígrafe bíblica que abre o texto – a qual sintetiza graciosamente toda a significação do conto –, tanto em forma como em conteúdo. No entanto, enquanto o trecho bíblico realmente prenuncia algo, o discurso muriliano demonstra apenas uma possibilidade de esperança:

E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d'alva (Jó, XI, 17). (RUBIÃO, 1974, p. 13)

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra, para exclusiva ternura dos meus olhos. (RUBIÃO, 1974, p. 19)

Benedito Nunes, na obra **O tempo na narrativa**, cita Émile Benveniste, quando esse afirma que o tempo linguístico é organicamente ligado ao exercício da palavra, definindo-se e ordenando-se como função do discurso, e que o “agora” é o presente da enunciação, o eixo temporal da narrativa (BENVENISTE, 1989, p. 73). Assim, depreende-se que o tempo da narrativa é sempre o presente, o agora, e que o passado e o futuro surgem como lembranças ou presságios a partir de advérbios de tempo como hoje, amanhã, ontem, depois.

O uso do pretérito não necessariamente marca que a narrativa se realiza num tempo passado, mas assinala simplesmente que *há* narrativa. O narrador ficcional utiliza o passado devido à sua voz narrativa, pois os acontecimentos por ela reportados pertencem ao passado dessa voz (NUNES, 2013).

O crítico diz que há, ainda, os textos acrônicos, os quais são neutros no plano do tempo imaginário e, como exemplo, cita Kafka, devido às raras sequências

retrospectivas, à carência de especificações cronológicas, à ausência de época definida, de modo que “as diferenças de tempo são mais atmosféricas, variações entre dia e noite, luz e sombra” (NUNES, 2013, p. 43). Todas essas características também podem ser encontradas no texto de Rubião, como mostrado mais acima, o que permite inferir a presença de acronias no conto aqui estudado: “A noite estava escura. Melhor, negra [...]. Algumas curvas, silêncio, mais sombras do que silêncio.” (RUBIÃO, 1974, p. 15) e “Ao clarear do dia [...].” (RUBIÃO, 1974, p. 18).

Por fim, sabe-se que o tempo da leitura, o tempo real do leitor, não é paralelo ao tempo da ação narrada e que é

pela leitura que se concretiza a função do tempo na narrativa [...], [já que] a dinâmica dos atos de preenchimento, que ocorre pelas trilhas do discurso, ajusta o tempo vivido, extratextual do leitor, com a soma de sua experiência cultural e social, em que se incluem as convenções literárias, as oscilações temporais do texto entre presente, passado e futuro. (NUNES, 2013, p. 71)

A narrativa fantástica, além de marcar fortemente o processo de enunciação, enfatiza também o tempo de sua percepção e leitura, indicação essa que toda obra possui. Afinal, o fantástico é um gênero que acusa a convenção de leitura na ordem em que aparece e da esquerda para a direita mais claramente do que os outros (TODOROV, 2014, p. 97).

8. DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mencionado, *O pirotécnico Zacarias* inicia-se com uma epígrafe bíblica e tem seu fim marcado por um parágrafo de caráter quase profético, de modo que início e fim se fundem e se complementam, tanto em forma como em conteúdo. Ao retomar a dicotomia apresentada pelo narrador entre as categorias de “gente” e de “homem”, é possível interpretar desses trechos que, com a aproximação do branco à terra, os homens, seres conscientes, serão capazes de perceber que Zacarias vive uma nova existência, pois eles mesmos terão experienciado essa transformação, terão cruzado essa linha tênue, a morte que separa a vida banalizada da vida consciente: “quando te pensares consumido, nascerás como a estrela-d’alva”. E, sendo o branco a junção de todas as cores, e o protagonista, um artista pirotécnico que, após a morte, passou a enxergar o mundo sob uma nova perspectiva de cores e formas, a visão que a chegada do branco à terra proporcionará será exclusivamente mais bela e fascinante para os olhos de Zacarias do que para os demais homens, já que artista pirotécnico e pirotecnia são um só: “Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos” (RUBIÃO, 1974, p. 18). É como se o mundo tivesse sido sempre assim, mas só agora, enquanto “homens” conscientes e não simplesmente “gente”, é que as pessoas se tornam capazes de vivenciar uma existência plena, sem deixar que a vida passe despercebida.

Assim, a fragmentação em blocos do próprio elemento estruturante da narrativa, os quais, ao formarem um todo coerente, vão colorindo a história, assemelha-se à fragmentação intrínseca de um *show* de arte pirotécnica que, apesar de fracionado, possui uma conjugação, que é estudada, escolhida e pré-determinada pelo artista. Forma e conteúdo assumem, então, uma conexão indissociável.

O pirotécnico Zacarias não apenas é, pela própria definição do gênero conto, enxuto e conciso, conseguindo “com o mínimo de meios, o máximo de efeitos” (GOTLIB, 2004, p. 35), como a sua linguagem faz questão de apresentar ao leitor unicamente o que está diretamente relacionado aos efeitos estético e de sentido que intenciona expressar, o que, apesar de sua brevidade, torna-o capaz de provocar grande impacto no leitor (FRIEDMAN, 2004).

Se os textos pertencentes a esse gênero devem trazer alguma espécie de momento especial, uma mudança, no conto muriliano a monotonia do relato, a mesmice do cotidiano e a apatia do narrador-protagonista substituem o que seria a dinâmica do processo de evolução dessa mudança.

O conto é uma estrutura narrativa propícia a flagrar um determinado momento que o especifique, sem que se estenda ou se prolongue demasiadamente o acompanhamento desse instante. No caso do texto ora analisado, esse momento flagrado é justamente o da morte de Zacarias e, apesar de as consequências que vieram posteriormente a esse acontecimento terem se estendido por um longo período, o conto em si não se debruça sobre essa temporalidade:

O conto é, pois, conto, quando as ações são apresentadas de um modo diferente das apresentadas no romance: ou porque a ação é inerentemente curta, ou porque o autor escolheu omitir algumas de suas partes. A base diferencial do conto é, pois, a contração: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. (GOTLIB, 2004, p. 64)

O que se percebe, no entanto, é uma síntese, uma ação concentrada, em que o drama e a tensão poética não deixam de se apresentar, sempre associados à clareza da linguagem. Desse modo, o conto ganha uma unidade de impressão que parte da singularidade dos elementos que compõem sua narrativa; tudo nele é unitário: o tempo, o espaço, a ação, a personagem, o acontecimento e até a emoção.

Referências

ANDRADE, V. L. Murilo Rubião: O mágico de Minas. *In*: SOUZA, E. M. de. **Modernidades tardias**. Minas Gerais: Editora UFMG, 1998.

ARRIGUCCI JR., D. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). *In*: **Enigma e comentário**: Ensaios Sobre Literatura e Experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- ARRIGUCCI JR., D. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Editora Ática, 1974.
- ASSIS, M. de. **Memórias póstuma de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 2008, 41 p.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENVENISTE, É. A linguagem e a experiência humana. *In: Problemas de linguística geral II*. Tradução: Eduardo Guimarães *et al.* Campinas: Pontes, 1989.
- BOSI, A. Murilo Rubião. *In: O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CANDIDO, A. Literatura e personagem. *In: CANDIDO, Antonio et al. Personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANDIDO, A. Os brasileiros e a literatura latino-americana. **Novos estudos Cebrap**, São Paulo, v.1, p. 58-68, dez. 1981.
- CANDIDO, A.; CASTELO, J. A. **Presença da literatura brasileira/Modernismo**. São Paulo: Difel, 1983.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto e do conto breve e seus arredores. *In: Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- DUTRA, W. Murilo Rubião. *In: Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.
- ECO, H. O leitor modelo. *In: Lector in fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- FIORIN, J. L. **Astúcias da enunciação** – As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2008.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. **Rev USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182 março/maio 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>. Acesso em: 1 maio 2021.
- FRIEDMAN, N. O que faz um conto ser curto? **Rev USP**, São Paulo, n. 63, p. 219-230 setembro/novembro 2004. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13380/15198>. Acesso em: 1 maio 2021.
- GOTLIB, N. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

- ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschermer. 2 vols. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JOLLES, A. O conto. *In*: **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- LIMA, L. C. **A literatura e o leitor** – Textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LINS, Á. Sagas de Minas Gerais. *In*: **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOWE, E. Entrevista com Murilo Rubião. **Rev Escrita**, n. 29, p. 24-33, 1979. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>. Acesso em: 1 maio 2021.
- LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1976.
- MORAES, M. A. (org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz**. Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.
- NUNES, B. Recensão Crítica a “O Convidado”, de Murilo Rubião. **Rev Colóquio Letras**, Lisboa, n. 28, p. 91-92, 1975.
- PONCE, J. A. de G. Entrevista – O fantástico Murilo Rubião. *In*: **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1998, pp. 3-5.
- RUBIÃO, M. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- RUBIÃO, M. **O ex-mágico**. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1947.
- RUBIÃO, M. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1974.
- RUBIÃO, M. **Os dragões e outros contos**. Rio de Janeiro: Editora Hipocampo, 1953.
- SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião**: a poética do Uroboro. São Paulo: Ática, 1981.
- SCHWARTZ, J. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico. *In*: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARTZ, J. Um mestre do fantástico. *In*: **Murilo Rubião**: Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981, 99-103 p.

SCHWARTZ, J. O fantástico em Murilo Rubião. **Sup Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, 19 out. 1974.

SCHWARTZ, J. Obra muriliana – Do fantástico como máscara. **Sup Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, 15 mar. 1975.

SEBASTIÃO, W. Sedutora profecia do contemporâneo. **Tribuna de Minas**. Belo Horizonte, 3 jun. 1988. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/entsedut.aspx>. Acesso em: 1 maio 2021.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOMACHÉVSKI, B. Temática. *In*: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, 169-204 p.

WERNECK, H. A aventura solitária de um grande artista. *In*: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Para citar este artigo

NOGUEIRA, B.; SALLA, T. M. Zacarias: de pirotécnico a morto-vivo – uma análise. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 5, 2021, p. 403-424.

Os autores

BEATRIZ NOGUEIRA é graduada em Comunicação Social – Editoração pela ECA/USP. Tem experiência com gestão de trabalhos editoriais; revisão, preparação e edição de textos; e leitura crítica e parecer de originais. Sua pesquisa de Iniciação Científica e, posteriormente, o Trabalho de Conclusão de Curso tiveram como objeto de estudo o contista moderno Murilo Rubião.

THIAGO MIO SALLA é doutor em Comunicação pela ECA/USP e em Literatura pela FFLCH/USP (Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa). Atualmente, é Prof. Dr. da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), responsável por disciplinas relacionadas à preparação e à revisão de textos, a teorias e práticas em torno da leitura e ao Laboratório de Produção Editorial (Editora Com-Arte). É também Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da FFLCH/USP.